



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dylematy nadmiaru

Author: Ryszard Solik

Citation style: Solik Ryszard. (2014). Dylematy nadmiaru. "Studia Artystyczne" (2014, nr 1, s. 7-12).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dylematy nadmiaru

Różnorodność stała się tak bezprzestrzenna, że wszystko niemal nakłada się na siebie, a jednoczesność tego, co nierównoczesne, stała się nową rzeczywistością. Realna stała się sytuacja ogólnej symultaniczności, przenikania różnych koncepcji i oczekiwań¹.

Wolfgang Ivers

Dwa pojęcia w tytule niniejszego tomu „Studiów Artystycznych” budzą szczególne zainteresowanie i szczególnej wymagają uwagi. Przedmiot/problem dociekań (sztuka) i umiejscowienie przestrzeni rozważań (współczesność) rodzą swoiste dylematy i dezorientację, związane nie tylko z wieloaspektowością i różnorodnością ewentualnych dociekań czy analiz, lecz także z niekwestionowaną dyskusyjnością, a nawet nieokreślonością jednego i drugiego.

Problem ze sztuką, a ściślej z kategorią sztuki, polega na tym, że desygnaty i rozmaite manifestacje artystyczności oraz związane z tym historyczne preferencje budzą różne, niejednokrotnie skrajne skojarzenia, z którymi wiążą się działania i realizacje tak zmienne i różnopostaciowe, że tracimy orientację, a w efekcie również poczucie pewności, czym właściwie sztuka była, czym jest, ewentualnie nie jest, jaką – jeśli można tak powiedzieć – powinna lub nie powinna być. Łączy wszelako sztuka (szczególnie współczesna), a czas terażniejszy wydaje się tutaj najbardziej stosowny, sprzeczności i daje schronienie przedsięwzięciom zaskakująco odmiennym. Stanowi przy tym przestrzeń aktywności charakteryzującej się dyspozycją do nieustannych rekonstrukcji, podatną na nieograniczoność kolejnych wcieleń i artystycznych przejawów. Te wydają się następstwem nie tylko otwartości twórczych poszukiwań, lecz także – na co wskazuje Krystyna Wilkoszewska – „historycznie zachodzącej zmiany środków artystycznego kształtowania”, poczynawszy od „kształtowania rękodzielniczego”, przez „techniczne środki kształtowania i reprodukcji”, na „elektronicznych środkach generowania” skończywszy². Problem ze sztuką polega także na tym, że pojęciem tym obejmujemy zarazem realizacje kanoniczne, w oparciu o które budowano nasze historyczne i estetyczne hierarchie, ale też działania programowo kontestujące tradycyjne formy i aksjologiczne fundamenty twórczości. Na wielorakość doświadczenia sztuki składają się również projekty odwołujące się do nowych technologii i nowych mediów (elektronicznych, technicznych, cyfrowych czy praktyk intermedialnych);

projekty wpisujące się w zwyczajowe pola i dziedziny sztuki (jak choćby grafika, malarstwo, rzeźba), ale też radykalnie dekonstruujące do niedawna dominujące warianty i – odpowiednio – zakorzenione w nich mentalne modele artystyczności. Dyskusyjność sztuki intensyfikują wreszcie pytania o jej „osobnicze pojmowanie”³ oraz powtarzane od czasu do czasu, mniej lub bardziej stanowczo, diagnozy jej końca i rzekomej śmierci⁴.

Sztuka nie poddaje się więc łatwo dookreśleniu, a tym bardziej definicyjnym uściśleniom, zwłaszcza gdyby miały one uwzględniać zarówno historyczność, jak i „całą erupcję sztuki współczesnej”⁵. Z jednej strony decyduje o tym artystyczna *praxis*, z drugiej – nieuchronne przekształcanie wariantów dyskursywnych, redefiniujących znaczenie, sens, ale i pojmowanie samej istoty sztuki. A wydaje się to jeszcze bardziej karkołomne w sytuacji, w której w miejsce do niedawna panującego, a utrwalonego tradycjami estetyki formalistycznej i modernistycznej, konceptu sztuki dopuszczamy wielość wariantów alternatywnych, zindywidualizowanych i osobniczych. W rzeczywistości trudno tutaj o konsensualne rozstrzygnięcia, zważywszy na historyczną wariantowość rozumienia sztuki i jej samonapędzającą się skłonność do nieustannych zmian i przekształceń. Szczególnie w momencie, gdy „sztuka dzisiejsza polega na eksploracji niewypowiedzianego i niewidzialnego. Tworzy przedziwne maszyny, dzięki którym doświadczyć możemy tego, czego nie sposób było pomyśleć lub odczuć”⁶. Mniej też świadomość, że w warunkach rekonstruowanych praktyk interpretacyjnych „dzieła sztuki mogą zmieniać swą »naturę«, nie ryzykując zmian w »numerycznej« tożsamości”⁷. W efekcie kolejne definicyjne ujęcia (propozycje) należy uznać za wyłącznie historycznie ratyfikowane, doraźne wersje przejawiającego się procesu definiowania, podlegające przekształceniom w konsekwencji przewartościowań zestawów interpretacyjnych.

Mamy tedy rozważać i pisać o jednym z najważniejszych obszarów antroposfery, lecz przychodzi nam to czynić – bacząc na nadmiar modernistycznych i ponowoczesnych reorientacji – w sytuacji dość wyjątkowej. Z jednej strony kształtowanej niepewnością sztuki nieustannie redefiniującej podstawy własnej specyficzności, twórczością niejednokrotnie ontologicznie wątpliwą, wreszcie praktyką artystyczną eksplorującą wszelkie możliwe media i terytoria; z drugiej zaś – świadomością, która – gdyby przywołać Theodora Adorna – podpowiada, iż osiągnęliśmy etap, w którym „stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”⁸. Jakby tego było mało, mamy o sztuce rozprawiać tu i teraz, w przestrzeni – jak podaje tytuł – współczesności. Zatem w rzeczywistości

kultury, która, nie tylko programowo, „eksponuje wieloznaczność, nieostrość i przypadek. Usprawnia mechanizm wyboru, pozbawiając go żądła nowoczesnej agresji i bezwzględności przemycanego w pojęciu prawdy”⁹, ale i sama ową niepewność nieustannie mnoży. A to dlatego, że aktualność, choć „stanowi szczególnie doniosłą wartość prawdy”¹⁰, niejednokrotnie okazuje się bardziej zagmatwana i nierozpoznawalna niż najodleglejsza przeszłość. Tym bardziej, że współczesność „zaciera ostrość konturów, dzielących dawniej zjawiska i rzeczy, decentralizuje podmiot, rozprasza wszelkie porządki; zarazem poprzez swą otwartość wchłania wszelkie impulsy życia, nie dyskryminując niczego [...] z łatwością, w sposób niejako naturalny, posługuje się technologią mediów, które walnie przyczyniają się do dyfuzji jej wątków”¹¹. Przychodzi nam zatem mierzyć się z niepewnością i nieostrością dwóch pojęć. Zarówno przedmiot naszych rozważań (sztuka), jak i kulturowa przestrzeń tych dywagacji (współczesność – kultura ponowoczesna) stwarzają wiele teoretycznych dylematów, tak w obszarze refleksji im tylko poświęconej, jak i wzajemnych relacji, jakim podlegają. Nie dość bowiem, że samo pojęcie sztuki okazuje się problematyczne i wieloznaczne, szczególnie w kontekście nieograniczoności dzisiejszej praktyki artystycznej, to jeszcze presja nowości „kurczy czas, który ze względu na pewną stabilność struktur estetycznych określamy każdorazowo jako współczesny”¹².

Oba pojęcia łączy jednak nie tylko wyznaczona tytułem tego tomu refleksyjna więź i nieodzowna wzajemność relacji, przejawiająca się na poziomie zależności między dziełem a kontekstem¹³, a szerzej: między sztuką a rzeczywistością kulturową, w której ta powstaje. Nie tylko wspomniana w pierwszym akapicie dyskusyjność obu kategorii i różnorodność przypisywanych im znaczeń. W pewnym sensie łączy je również pytanie o kondycję współczesnej sztuki i zarazem współczesnej kultury. A także niejednokrotnie zbliżone diagnozy mówiące o kryzysie, zapaści, niestabilności, nieokreśloności czy „aksjologicznej próżni”, o przewyciężaniu odrębności i równaniu hierarchii do zera, ale też koncepcje proklamujące nieustanne transgresje, skłonność do rozpraszania, dyfuzji i rozszczepienia, a w przypadku sztuki nawet wieszczące jej koniec i śmierć. Ale (bądź wreszcie) łączy je także symptomatyczny dla obu nadmiar. Tak, jak kultura współczesna jest kulturą nadmiaru – transgresji, zapożyczeń, cytatów, kontaminacji, zawłaszczeń, wielości stylów, mnogości i różności w jedności – tak też sztuka współczesna zdaje się polem synkretycznych, „nadmiarowych” i pluralistycznych praktyk, rozmaitych kombinacji, syntez, permutacji i zestawień. Pozostawiam przedstawione diagnozy zasadniczo bez komentarza, nie miejsce tutaj na polemikę czy wnikliwą analizę towarzyszących

im założeń. Wspomnę jedynie, że nie podzielam opinii o końcu, a tym bardziej o śmierci sztuki. Nie trzeba specjalnie zajmować i interesować się sztuką, by zauważyć, iż ciągle jeszcze – mimo rozmaitych sztukopodobnych¹⁴ transfiguracji czy postępującej estetyzacji potoczności – stanowi ona ważny obszar współczesnej rzeczywistości kulturowej. Nie można jednak zapominać, że takie czy inne rozpoznania obecnej kultury czy sztuki opierają się na identyfikacji określonych przesłanek i przypisywanych im własności, stanowiących podstawę odnośnych charakterystyk. A chodzi tu o własności uznawane w obrębie określonej infrastruktury rozumienia¹⁵, jak i panujących wspólnot interpretacyjnych¹⁶.

Z tej też perspektywy, ale też w kontekście naszkicowanych wcześniej dylematów sztuki (niepewności, nieokreśloności i potencjalności) zasadniczym rysem niniejszego tekstu pragnę uczynić zagadnienie nadmiaru w sztuce. Spróbujmy tedy przemyśleć (przynajmniej niektóre) dylematy współczesnej sztuki oraz dyskursu o sztuce jako dylematy nadmiaru, obfitości wszelkich praktyk i projektów. A trzeba otwarcie przyznać, że współczesna twórczość, a ściślej – praktyka artystyczna, uwzględnia niespotykaną dotąd różnorodność działań, możliwości, artystycznych strategii, koncepcyjnych wariantów sztuki czy „paradygmatycznych zestawów”. Charakteryzuje ją nadmiar wynikający z kumulatywności kultury artystycznej, zawłaszczającej wszystko i nierezygnującej z niczego, a zarazem pozwalającej na funkcjonowanie w sposób opcjonalny i równoprawny alternatywnych praktyk twórczych. Oferuje wreszcie sztuka, o czym była już wcześniej mowa, przedsięwzięcia i realizacje będące nie tylko efektem tradycyjnego „kształtowania rękodzielnego”, lecz także „technicznego i elektronicznego [...] generowania”. Co więcej, nawet wyraźnie antytradycjonalistyczne przedsięwzięcia i projekty, które identyfikowano niegdyś jako metasztukę, antysztukę, anarchosztukę, sztukę negatywną czy parasztukę¹⁷, stały się dziś częścią pola sztuki. W efekcie działania wyraźnie opozycyjne wobec aksjologicznych fundamentów sztuki, w tym najbardziej obrazoburcze rewolty, w istocie jedynie pomnażają paradygmat artystyczności.

Swego czasu Hans-Georg Gadamer pisał o doświadczeniu dzieła sztuki jako o „wyzwaniu rzuconym naszej zdolności rozumienia”¹⁸. Gadamer myślał jednak o problemach przekładu intersemiotycznego, o nieprzewyciężalnym oporze sztuki wobec materii słowa. I chociaż głosił ściśle z tym związaną potrzebę apriorycznego dookreślenia wiarygodnych granic wiedzy i poznania naukowego, nie rezygnował z wyzwania, jakim była werbalizacja hermeneutycznego doświadczenia sztuki. Obecnie wydaje się, że tym wyzwaniem mogą być przede wszystkim dylematy stanowiące konsekwencje nieograniczonej ekspansywno-

ści i paradygmatycznej różnorodności współczesnej sztuki, twórczości eksplorującej wszelkie możliwe terytoria, przy tym nieustannie reorganizującej i redefiniującej swoje aksjonormatywne przesłanki, cele i założenia. Problem nadmiaru w sztuce ostatnich kilkudziesięcioleci można rozpatrywać w co najmniej paru kontekstach. Niewątpliwie wiąże się on z takimi zagadnieniami, jak: 1) kumulatywność sztuki i kultury artystycznej, uwzględniająca heterogeniczność artystycznych manifestacji w ujęciu zarówno diachronicznym, jak i synchronicznym; 2) wspomniana ekspansywność twórczości artystycznej, otwartej na wszystko i wszystko dopuszczającej; 3) synkretyczność sztuki, dowolność postaw i form aktywności artystycznej; 4) mnogość wariantów koncepcyjnych i paradygmatycznych współczesnej sztuki; 5) transgresja granic dzieła i doświadczenia estetycznego; 6) transgresje gatunkowe, praktyki multimedialne i intermedialne; 7) „zawłaszczenie marginesów” i estetyzacja potoczności; czy 8) ontologiczna różnorodność¹⁹ ponowoczesnych wytworów artystycznych. Przyjmując, że „nadmiarowość” dzisiejszej twórczości generuje związane z jej doświadczeniem dylematy, rozpatrzmy niektóre z powyższych aspektów, zwłaszcza te, które wydają się symptomatyczne dla tej problematyki i współczesnego dyskursu artystycznego.

W kulturze, która transgresję i pluralizm uczyniła własnym zawołaniem, nadmiar w sztuce i sztuki wiąże się w naturalny sposób – podkreślmy to raz jeszcze – z niemającą precedensu skalą przekształceń oraz nieograniczonością artystycznej praktyki. Presja oryginalności i ambicja nowatorstwa okazały się tak efektywnymi generatorami zmian w przestrzeni kultury artystycznej ostatniego stulecia, że można mówić za Hansem Meierem o „prze-grzanym tempie następowania po sobie rodzajów sztuk, z których jedna usiłuje przelicytować drugą”²⁰. Źródłem tych stanowiących wyraz pluralistycznej dowolności przekształceń i permutacji zdają się zasadniczo dwa przesłania: z jednej strony dopuszczenie w obrębie współczesnej praktyki twórczej wielu, nawet wykluczających się formuł artystyczności i wariantów koncepcyjnych sztuki, z drugiej – przeświadczenie o całkowitej równoprawności wszelkich projektów, racji i przekonań. Wszak, począwszy od eksperymentów zawłaszczających potoczność, sztuka stanęła przed problemem przypuszczenia do własnej „autorytatywnej” i „auratycznej” przestrzeni tego, co dotąd funkcjonowało poza nią i poza paradygmatem estetycznym. Założenia te wyzwoliły nieskrępowaną ekspansywność działań zawisłych w głównej mierze od autorskich preferencji i wyborów. Postępujące subiektywizacja i presja uznaniowo pojmowanego „autentyzmu” otwarły sztukę na przedsięwzięcia motywowane jakkolwiek i czymkolwiek, arbitralną decyzją twórcy lub „panującym światopoglądem” albo, jak się dziś mówi,

„Wpływową Metafizyką”, która „oznacza przyznanie racji temu, co jest”²¹. A czego nie ma we współczesnej sztuce? Różnorodność projektów przyprawia wręcz o zawrót głowy. Niewątpliwie trudno wymienić substancje, materiały, przedmioty, obiekty czy media, z jakich sztuka korzysta, ale jeszcze trudniejsze zdaje się wskazanie, czego w praktyce i eksploracjach artystycznych zabrakło, szczególnie w obszarze możliwości związanych z tak zwaną anarchosztuką, sztuką krytyczną, negatywną czy aktywistyczno-interwencyjną. Współczesna sztuka, niczym „otwarty horyzont niekończących się możliwości i zastępstw”²², ofiarowuje „aurę” artystyczności tak różnorodnym i skrajnym działaniom, że znalazły w niej miejsce (co oczywiste) przedsięwzięcia niemal kanoniczne, odwołujące się do tradycyjnych dyscyplin i warsztatów, ale też te najbardziej „perwersyjnie prowokujące”²³, nie wykluczając ekstacyznych samookaleczeń, projektów „zwracających się ku tabu menstruacji”²⁴ czy wyprózniania się na oczach publiczności. Ta różnorodność i różnorodność form sztuki ostatnich dziesięcioleci znakomicie unaocznia zakres i dynamizm artystycznych redefinicji, twórczości nieustannie skłonnej do zawłaszczeń i eksploatacji kolejnych terytoriów. Potencjalnie każdy pomysł zyskuje szansę realizacji, a to dlatego, że dzisiejsza sztuka skutecznie przewyciężyła niedawne paradygmatyczne odrębności potocznego i artystycznego, zwykłego i estetycznego, a zarazem niegdysiejsze przeświadczenie o rozdzielnosci sztuki i życia, dezaktualizując dawne standardy i podziały. Innymi słowy, nadmiarowość aktualnej sztuki nie wyklucza nawet tego, że dopuszczamy jako prawdopodobną sytuację, w której – jak powiada Joseph Margolis – można domniemywać „wytworzenie, na żądanie, egzemplarza, którego nikt nie chciałby wyłączyć, ale też nikt nie mógłby również zaliczyć do kanonu”²⁵.

Synkretyczny i „nadmiarowy” charakter obecnej sztuki i praktyki artystycznej rodzi jednak problemy i dylematy. Zwłaszcza w sytuacji (współczesnej kultury i sztuki), gdy erozji podległ „pielęgnowany przez kulturę od stuleci ideał tożsamości monadycznej, wymagającej, aby rzecz była klarowna i trwała w swoim zarysie”²⁶. Cztery kwestie wydają się tutaj interesujące. Po pierwsze, wspomniane różnorodność i różnorodność wiodą w stronę twórczości coraz bardziej transparadygmatycznej, unicestwiającej przesłanki niedawnych podziałów, wyodrębnień i klasyfikacji. A to wzmacnia dezorientację i niepewność. Miejsce uznanych estetycznych regulacji zastąpiły indywidualizacja, nieokreśloność i otwartość działań. Dotychczasowe systemy elementarnych odróżnień ugięły się pod naporem zawłaszczeń i kontaminacji, eliminujących niewzruszone niegdyś przeświadczenia o gatunkach, dyscyplinach, ale także o istocie dzieła i nieodzownych, niezależnych od kontekstu i odbiorcy

własnościach. Nie oznacza to, że usilnie tęsknię za minioną rzeczywistością, ale chyba nigdy twórczość artystyczna i doświadczenie sztuki nie stanowiły tak złożonego i skomplikowanego „pola krzyżujących się energii”, przy tym tak ambiwalentnego, by widzieć w sztuce jeden z najważniejszych obszarów antroposfery, wręcz metafizyczny i nadprzyrodzony, a zarazem „zaledwie metajęzyk banalności”²⁷. W rezultacie nadmiar podaje w wątpliwość sensowność uniwersalnych jakości sztuki, a na pewno znacząco je komplikuje. Sztuka bowiem – jak powiada Grzegorz Dziamski – wydaje się „sparaliżowana przez własne bogactwo i niczym nieograniczoną wolność, przez to, że działalność artystyczna przybrać może dzisiaj dowolną postać i wszystkie te postacie są dopuszczalne, tolerowane, wypełniają tę samą przestrzeń kulturową”²⁸. Dawne wyodrębnienia podległy więc znaczącym przekształceniom, w imię skłonności do powiązań i kontaminacji, syconej pragnieniem, by wszystko obwołać sztuką i we wszystkim widzieć możliwość artystycznej interwencji²⁹. I chociaż „sugestywna teza o potencjalnej artystyczności każdego obiektu nie może przesłaniać faktów, które nie potwierdzają tego, by sztuka stopiła się z codziennością i uległa tym samym zniesieniu, a każdy był artystą”³⁰, to jednak wieszczy zdecydowaną deprecjację paradygmatycznej określoności współczesnej sztuki. P o d r u g i e, nieograniczoność potencjalnych obszarów estetyzacji nieodmiennie redefiniuje również rozumienie samej sztuki. W tym aspekcie kolejne redefinicje – praktyczne czy dyskursywne (ale zawsze intencjonalne i historyczne) – stanowią wyłącznie wypadkowe historycznie zmiennych przesłanek i kontekstów. Rozwiązania doraźne, pozbawione jakichkolwiek uniwersalnych czy ponadhistorycznych ambicji. W konsekwencji również zakres zwyczajowych pytań i form interpretacyjnych wymaga reorientacji oraz uznania, iż sztuka w obszarze kolejnych przemian i eksploracji „za każdym razem sama określa pole istotnych dla niej form percepcji”³¹. P o t r z e c i e, sztuka otwarta na wszelkiego typu doświadczenie, szczególnie o charakterze sytuacyjnym i zdarzeniowym, istotnie rekonstruuje także zagadnienie granicy dzieła sztuki i doświadczenia estetycznego. Wszelako nieuchwytność parametrów wielu dzisiejszych projektów artystycznych (twórczość partycypacyjna, performance, instalacje, land-art itd., ale także intertekstualność współczesnego dzieła sztuki) rozcieńcza konkretność przedsięwzięcia, które staje się coraz bardziej enigmatyczne i niejasne. W efekcie tego typu działań zakwestionowano również jednoznaczność identyfikacji materialnego nośnika z wytworem i granicą dzieła; ograniczającą kształt *signifiant* substancję przestano identyfikować z ramą i granicami obiektu³². Ponowoczesność problem niewątpliwie pogłębia, ale nie przewyższa spłotu

zależności, jaki nieuchronnie wiąże procesy redefiniowania z ustanawianiem i przekraczaniem. Więż ta zyskuje charakter zobowiązania: kolejne reinterpretacje artystyczności będą w istocie pomnażały terytoria sztuki i jednocześnie przekraczały jej tymczasowe pole dopóty, dopóki nieobecności metanarracji nie wypełnią aksjonormatywne regulacje bądź nie uznamy, że podlegając zniesieniu, sztuka zatraciła własną autonomiczność, mieszając się z codziennością. „Żarłocznie »połyka« więc sztuka swoje zewnętrzne niegdyś konteksty (od ścian galerii poczynsz), poszerza nieograniczenie niemal zakres mediów wyrazowych, ustanawiając (w różnych swoich aspektach, wymiarach) coraz to nowe słupki graniczne – tylko po to, by je niebawem znów przesunąć”³³. Mimo to przekraczająca własne warunki brzegowe sztuka czyni reinterpretację granicy nieodzowną, nawet jeśli wydaje się to skomplikowane, a same granice złudne. Ontologiczna nieokreśloność wielu współczesnych realizacji wymaga jednak przeformułowania doświadczenia granic i uznania ich dynamicznej struktury nieustannie „wychylonej w przyszłość”, rekonstruowanej możliwościami ewoluującej praktyki artystycznej. P o c z w a r t e – i na tym tutaj poprzestanę – kondensacja nowości i pluralizm postaw rewidują także zwyczajowe i zdroworozsądkowe przesłanki identyfikacji dzieła sztuki (założenie cech konstytutywnych). Co więcej, znoszą również zasadność stosowania typowych charakterystyk, „w które przywykliśmy sztukę zazwyczaj wyposażać”³⁴. Równie problematycznie przedstawia się zagadnienie formy. Zachwianiu podległa wreszcie prawomocność i adekwatność estetycznych orzeczeń, które nie stanowią już wystarczającej i satysfakcjonującej legitymizacji dzieła. Do niedawna za niebudzące wątpliwości uchodziło twierdzenie, jakoby (wspomniana wcześniej w kontekście granic dzieła sztuki) substancjalność uprawomocniała kompletność i tożsamość obiektu. Konkretność i określoność materializacji oraz sposób formalno-ekspresyjnego ustrukturyowania miały uwiarygodniać zarówno suwerenność i niezawisłość, jak i zamkniętość, swoistość i kompletność wytworu. Z perspektywy tradycyjnego paradygmatu estetycznego dzieła sztuki uchodziło za odpowiednio ukształtowany przedmiot, rezultat indywidualności, formalnie i stylistycznie spójny, o własnościach potwierdzających przynależność do klasy przedmiotów artystycznych. Współczesna wielopostaciowość i transparadygmatyczność sztuki poddały rewizji te przeświadczenia. Zasadne wobec tradycyjnej (rękodzielnej i przedmiotowej) ontologii dzieła domniemanie niepowtarzalności, swoistości i oryginalności *denotatum* sztuki wydaje się obecnie pozbawione sensu, podobnie jak trwanie przy esencjalistycznej kwalifikacji i wyłącznie zmysłowo ukierunkowanej percepcji.

Nielatwo zatem poruszać się w polu współczesnej sztuki, w strukturze nieograniczonych powiązań, cytatów, nadmiaru i transparadygmatycznej obfitości, w którym dawność i historia przenikają się z tym, co współczesne i aktualne. Nie o łatwość tu jednak chodzi, a o stawianie pytań i o nieustanne „reinterpretowanie naszej historycznej przeszłości” i aktualności. Problem w tym, a zarazem i nadzieja, że współczesna sztuka „wypróbowuje możliwości odczuwania i wyrażania, poszerzając w ten sposób dziedzinę odczuwanego i odczuwającego, wyrażalnego i wyrażającego”, lecz czyni to „na granicy tego, co w ogóle jest możliwe”³⁵, i sięga po to, co niemożliwym się wydawało.

- ¹ W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*. Meinheim 1987, s. 11. Przytaczam za: A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Słowo wstępne*. W: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1996, s. 9.
- ² K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999, s. 11.
- ³ Por. J. DĄBKOWSKA-ZYDROŃ: *Przedmiot nostalgiczny w kontekście kultury wizualnej*. W: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*. Red. T. KOSTYRKO, G. DZIAMSKI, J. ZYDOROWICZ. Poznań 2004, s. 205.
- ⁴ „Jak zwykle, gromkie proklamowanie końca (z różnych zresztą perspektyw) okazało się mocno przesadzone. Ani sztuka dzisiejsza nie roztopia się etosem awangardowym i z praktykami awangardy”. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 46.
- ⁵ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, M. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 27.
- ⁶ J.F. LYOTARD: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 75.
- ⁷ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 110.
- ⁸ T.W. ADORNO: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994, s. 3.
- ⁹ A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic...*, s. 33.
- ¹⁰ J. BAŃKA: *Traktat o czasie. Czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach reentywizmu i prezentyzmu*. Katowice 1991, s. 69.
- ¹¹ A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności...*, s. 10.
- ¹² H. LÜBBE: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*. Przeł. E. PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA. W: *Estetyka w świecie*. T. 3. Red. M. GOŁASZEWSKA. Kraków 1991, s. 15.
- ¹³ Myślę tutaj przede wszystkim o systemie zależności i powiązań odnoszących się do elementarnych uwikłań dzieła sztuki w konteksty kulturowe. W szczególności chodzi o aspekt aksjonormatywny (wytwór jako pochodna obowiązujących w danej kulturze standardyzacji, norm, zasad, idei i wartości), aspekt kulturowej obiektywizacji dzieła sztuki i wreszcie aspekt pragmatyczny, związany ze sferą recepcji i odbioru. Szerzej o tej problematyce piszę w książce: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyn 2007.
- ¹⁴ Szerzej o tym problemie zob. G. DZIAMSKI: *Sztuka po modernizmie*. „Odra” 2000, nr 10.
- ¹⁵ Por. W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001.
- ¹⁶ S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAI. Przeł. K. ABRISZEWSKI et al. Kraków 2008.
- ¹⁷ Szerzej o problematyce metasztuki i parasztuki pisze G. BANASZAK. Według niego „działania paraartystyczne stanowią następny, w stosunku do metasztuki, krok na drodze przemian, w wyniku których z tradycyjnej praktyki artystycznej wyłoniły się nowe, powiązane z nią formy aktywności twórczej. O ile metasztuka niejako wzniosła się ponad sztukę, krytykując ją, lecz także projektując dla niej nowe zaplecza aksjologiczne i »technologiczne«, o tyle parasztuka zdecydowała się przekroczyć jej granice ukształtowane przez kilkuniekową tradycję”. Por. IDEM: *Sztuka – metasztuka – parasztuka*. W: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1991, s. 51.
- ¹⁸ H.G. GADAMER: *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*. Paris 1991, s. 17. Cyt. za: P. BOURDIEU: *Reguły sztuki*. Przeł. A. ZAWADZKI. Kraków 2001, s. 9.
- ¹⁹ „Ontologia rzeczy”, przedmiotu, „ontologia mediów technicznych”, „ontologia ruchu, czasu i zmiany”. Por. K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów...*, s. 13.
- ²⁰ Cyt. za: H. LÜBBE: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością...*, s. 14.
- ²¹ U. ECO: *Jak pisać wstęp do katalogu*. W: IDEM: *Semiologia życia codziennego*. Warszawa 1998, s. 270–271.
- ²² C. JENKS: *Kultura*. Przeł. W.J. BURSZA. Poznań 1999, s. 185.
- ²³ Szerzej o tym piszę w: *Sztuka kluczenia, czyli gra włączonego z wykluczonym*. „Studia Kulturoznawcze” 2012, nr 1 (2); R. SOLIK: *Sztuka gorszenia, czyli o zgorzeniu jako doświadczeniu dzieła. Konteksty i uwarunkowania*. W: „Studia de Cultura”. T. 4. Red. B. SKOWRONEK. Kraków 2012.
- ²⁴ P. KRAKOWSKI: *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1984, s. 58.
- ²⁵ J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 27.
- ²⁶ A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 6.
- ²⁷ J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 47.
- ²⁸ G. DZIAMSKI: *Sztuka po modernizmie*. „Odra” 2000, nr 10, s. 61.
- ²⁹ Por. J. BEUYS: *Każdy artystą*. W: *Antropologia kultury*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1995. Przedruk według wydania polskiego: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. T. 2. Wybór i wstęp S. MORAWSKI. Warszawa 1987.
- ³⁰ A. LIPSKI: *Elementy socjologii sztuki*. Wrocław 2001, s. 154. Por. IDEM: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat Artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: A. LIPSKI, K. ŁĘCKI: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa 1992.
- ³¹ W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Przeł. K. GUCZAŁSKA. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2005, s. 140.
- ³² Wnikliwą analizę tego zagadnienia znajdziemy w: W. KALAGA: *Mgławice dyskursu...*, zwłaszcza w rozdziale piątym: *Granice tekstu*. Problematykę tę ilustruje również koncepcja „granic książki” M. Foucaulta. Książka, jako tekst uczestniczący w specyficzny sposób w procesach semiozy, w modelowy sposób obrazuje przezwyciężenie materialnych granic przedmiotu. Francuski myśliciel powiada: „Granice książki nigdy nie są wyraziste, dokładnie wytyczone: poza obszarem zakreślonym przez tytuł, pierwsze zdania i ostatnią kropkę, poza jej wewnętrzną konfiguracją i formą, która ją autonomizuje, mieści się w systemie odniesień do innych książek, do innych tekstów, do innych zdań – jest jednym z węzłów całej sieci. [...] Książka daremnie usiłuje jawić się jako przedmiot, który mamy pod ręką, daremnie krzepnie w ów mały prostopadłościan, który ją w sobie zamyka. Jej jedność jest zmienna i relatywna: gdy poddać ją badaniu, przestaje być oczywista – nie wskazuje na siebie samą, albowiem może powstać jedynie ze złożonego pola dyskursu”. M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Warszawa 1977, s. 46–47.
- ³³ A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic...*, s. 48.
- ³⁴ Por. R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 172. Chodzi o następujące charakterystyki dzieła sztuki: doskonałość (estetyka klasycystyczna), oryginalność (romantyczna), nowość (modernistyczna).
- ³⁵ J.F. LYOTARD: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu...*

Ryszard Solik

Excess dilemmas

Summary

The text is an attempt to look at selected dilemmas of a discourse on art connected with an excess of various forms and projects of the contemporary artistic practice. Excess, as a feature of the postmodern culture, is noticeable not only in the area of widely-understood consumer goods, but also within the scope of the so called symbolic culture, paying special attention to the literature and art. In the latter, however, it is reflected in many ways, and, concerns above all an unlimited expansion of subsequent reflections, artistic manifestations and strategies, anesthetization of colloquialism, heterogeneous media and means of artistic creation, and, finally, a creative practice as such accepting even excluding formulas and conceptual variants of art. A consequence of these tendencies is certain discursive reorganizations connected with a redefinition of traditional conceptions and characteristics of a work of art, aesthetic adjudications, and, finally, the limitations of an artistic object, as well as aesthetic experience discussed in the text.

Keywords: art, modernism, excess, dilemmas of a contemporary art, conceptual variants of art

Ryszard Solik

Dilemata přemíry

Shrnutí

Text je pokusem o pohled na vybraná dilemata diskurzu o umění spojeném s přemírou nejrůznějších forem a projektů současné umělecké praxe. Přemíra jako charakter postmoderní kultury je zřejmá nejen v oblasti široce chápaných spotřebních výtvarných děl, ale také v oblasti tak zvané symbolické kultury, se zvláštním zřetelem na literaturu a umění. V této poslední oblasti se projevuje mnoha způsoby a týká se především neomezené expanzivity dalších proměn, uměleckých projevů a strategií, estetizace obvyklosti, heterogenních médií a prostředků uměleckého ztvárnění, konečně samotné tvůrčí praxe, která připouští i formy vzájemně se vylučující a koncepční varianty umění. Důsledkem těchto tendencí jsou určité, v tomto textu analyzované diskurzivní reorganizace spojené s předefinováním tradičních koncepcí a charakteristik uměleckého díla, estetických posouzení a v neposlední řadě hranic uměleckého díla a estetické zkušenosti.

Klíčová slova: umění, současnost, přemíra, dilemata současného umění, koncepční varianty umění